



**Museo Ezeiza. 20 de Junio de 1973. Instalación Teatral. La escena como (bio)grafía de la Historia**

**Montserrat Borgatello**

**(Universidad de Buenos Aires)**

Compañeros: el Museo es una máquina mitologizante atravesada por el poder, destinada a pervertir y atenuar las fuerzas de la sangre histórica que dice rescatar y representar. Pero a no desesperar: este intento de someter Ezeiza a una suerte de escabeche metafísico no triunfará. Hemos logrado infiltrar en el Museo a un grupo de sesenta compañeros, con el fin de subvertir el orden institucional museológico y reconquistar la vitalidad significativa que se pretendía embalsamar, haciéndola pasar por muerta. ¡No queremos vida póstuma, queremos tomar el poder del Museo y hacerlo estallar, estamos en guerra con el Museo! Entre el objeto y el soporte, en ese punto donde se juntan el ayer y el hoy, encontramos la grieta por donde entrarle los cuerpos al Museo que siempre los escabulle para sus fines mortuorios<sup>1</sup>

El museo es el lugar de un tiempo que ya no transcurre o, más bien, un tiempo que se detiene, dilata y acumula. Es un espacio que pretende albergar el archivo general de una cultura, pero que esconde el verdadero relato que sus visitantes construyen en el recorrido, aquel relato mitificante que funda al museo como un espacio en el que es posible encerrar todos los tiempos, como si, de alguna manera, ese espacio pudiera estar fuera del tiempo. Sus objetos, encontrados de manera dispersa y aislada, se organizan a través de una taxonomía rigurosa en series clausuradas de sentido que el visitante, informado sobre las normativas específicas de comportamiento, recorre de manera silenciosa mientras posa su mirada, quizás curiosa o resignada, en los diferentes objetos sin sospechar que éstos ocupan siempre el lugar de otra cosa.

*Museo Ezeiza. 20 de Junio de 1973. Instalación Teatral*, dirigida por Pompeyo Audivert y estrenada en 2009 en el Centro Cultural Paco Urondo y que, desde el 2011, se presenta en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, toma la forma de un ritual que encontró su mito en la Masacre de Ezeiza.

<sup>1</sup> El fragmento completo forma parte de "Textual", una nota en *Radar* del 17/5/13. En línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/28677-7362-2013-05-17.html>.

Acostados sobre diferentes bases desplegadas por la escena y tapados por banderas argentinas envejecidas, los actores funcionan como soporte de los objetos en exposición. Si los objetos en el museo ocupan siempre el lugar de otra cosa, el gesto dramático de *Museo Ezeiza* consiste en restituir esa ausencia y reponer a través del cuerpo de los actores y sus discursos el carácter material e histórico de los acontecimientos del 20 de junio de 1973.

Desde el momento en que el espectador entra en la escena, la obra lo recibe con voces que susurran alternativamente "Perón" y "Ezeiza". A medida que avanza y recorre el espacio se encuentra con otros actores, otros cuerpos infiltrados que cumplen su rol en esta contienda de direcciones que hace de *Museo Ezeiza* un teatro de operaciones. Inmerso en un espacio que se construye desde el movimiento y la transformación constantes, el espectador debe armar su propio recorrido: elegir con qué objetos interactuar o en qué situaciones detenerse y observar. En todo caso, la obra propone que el espectador renuncie a una actitud pasiva y contemplativa para volverse consciente de la constelación crítica en la que el pasado, recuperado a través de un lenguaje poético, se enuncia desde el presente y se actualiza en el aquí y ahora de cada función. Por lo tanto, entendemos a *Museo Ezeiza* como el espacio de una producción específica de sociabilidad que puede ser analizada, siguiendo a Bourriaud, a través de la noción de arte relacional que: "tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico, autónomo y privado"<sup>2</sup>. La situación de intercambio que propone la obra integra al espectador en el proceso de producción del discurso histórico. Su recorrido por la *Instalación Teatral* es un acto performático de escritura: sus pasos articulan los diferentes testimonios desplegados por la escena componiendo una nueva versión de la historia, distinta y particular, escrita a través del montaje de su mirada y el encuentro con los personajes.

---

<sup>2</sup>Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008; p.13.



## 1.

Óscar Cornago, siguiendo a Lehmann, entiende al teatro posdramático como una respuesta a la crisis de la idea de representación. Las corrientes de pensamiento del siglo XX comienzan a cuestionar las posibilidades de conocimiento de la realidad y emprenden la tarea de desarticular todo discurso consolidado. Este quiebre epistemológico trae aparejado la falta de confianza en el lenguaje: si no hay una realidad que lo preexista, tampoco hay una verdad que se pueda transmitir. Cada expresión artística comienza "un proceso de autorreflexión, poniéndose en escena a sí misma, abriendo sus interioridades para mostrarse en tanto que proceso, maquinaria artística de producción de sentido"<sup>3</sup>. Frente a la idea de una puesta en escena articulada en torno a las nociones de unidad, sentido y coherencia, los textos organizados de manera posdramática desestabilizan el proceso habitual de recepción y comunicación dramática. El actor, el espectador y el espacio escénico se convierten en herramientas que permiten cuestionar el alcance de la representación y desdibujan los límites entre la realidad y la ficción. En este sentido, Cornago insiste en que

las representaciones ya no son analizadas exclusivamente desde sus textos resultantes, productos finales de la representación cultural, ahora lo interesante es el proceso de generación de esos textos, las estrategias de puesta en escena en sí mismas, en su proceso material de funcionamiento<sup>4</sup>.

Teniendo presente este marco conceptual, consideramos que la propuesta de *Museo Ezeiza* consiste en insertar al discurso histórico dentro de una práctica escénica posdramática. Esta superposición permite reflexionar sobre:



*Museo Ezeiza* - Fotografía: Matias Barutta

<sup>3</sup> Oscar Cornago, "Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso". *Revista Gestos*. 38, 2004; p.13-34.

<sup>4</sup> Ibid.

La diferencia de obra, como resultado acabado, cerrado sobre uno o varios significados que le asignan las instituciones culturales y corrientes teóricas de cada momento, y el texto como escritura en funcionamiento, tanto en su proceso de creación como de recepción, escapando a sistemas cerrados gracias a su exceso de materialidad, de un exceso de exterioridad teatralizante que mantiene el texto en vida en un proceso constante de reescritura<sup>5</sup>.

Tal como ya señalamos, *Museo Ezeiza* es la puesta en escena del discurso histórico como escritura en funcionamiento. La obra despliega al discurso en todo su carácter ficcional y artificioso desde el momento en que el espectador entra en la escena y su recorrido se convierte en un acto de escritura. Mientras recorre la *Instalación Teatral* escucha los diferentes testimonios que los actores pronuncian como si fueran objetos abandonados en el escenario de la masacre. Al mismo tiempo que un grupo posa ante una cámara que proyecta su imagen en la escena, pueden observarse los diferentes interrogatorios a los que son sometidos los actores-objeto. Los testimonios, que en un principio se enunciaban de manera aislada, pasan a conformar una sinfonía de voces que el espectador percibe de manera simultánea. El texto que reescribe se contamina de sus pasos errantes, no respeta una continuidad sintáctica, sino que se sirve de diferentes figuras retóricas, tales como la elipsis o la metonimia, para articular las diferentes voces. A la manera del espectador emancipado de Rancière, mientras selecciona y compara "compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera"<sup>6</sup>. La obra incluye al espectador como parte fundamental del proceso de generación del discurso histórico e "inaugura una manera distinta de entender la lógica de la historia y los fenómenos culturales en tanto que devenir, constante ejercicio de reescritura, de transformación de unas realidades en otras"<sup>7</sup>.

Por lo tanto, *Museo Ezeiza* elige reflexionar sobre el carácter procesual y material del hecho teatral tomando como objeto al discurso histórico. Se inscribe

<sup>5</sup> Oscar Cornago, (2005). *Resistir en la era de los medios. Estrategias performáticas en literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, p. 190.

<sup>6</sup> Rancière, Jacques. (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, p. 20.

<sup>7</sup> Oscar Cornago, (2004). ob. cit.; p. 14



dentro de “un teatro que reflexiona en torno a los modos de representar (conocer) la realidad y sus distintas formas de percepción, para terminar cuestionando, no ya la posibilidad de la representación sino del propio estatus de la obra teatral”<sup>8</sup>. De este modo, al teatralizar el proceso de generación de la historia, mostrando los mecanismos materiales y concretos que subyacen a su producción, la obra no hace más que reflexionar sobre su propia condición escénica, señalando su dimensión procesual y performática.



*Museo Ezeiza - Foto: Matias Barutta*

<sup>8</sup> Oscar Cornago, (2005). ob. cit.; p. 180.





2.

*Los sueños de los compañeros rotos  
¿Están verdaderamente rotos / perdidos / nada  
se pudren bajo tierra? / ¿su rota luz  
diseminada a pedacitos bajo tierra? / ¿alguna vez  
los pedacitos se van a juntar?  
¿va a haber la fiesta de los pedacitos que se reúnen?  
Y los pedacitos de los compañeros / ¿alguna vez se juntarán?*  
Nota XII. Juan Gelman

Diseminados por las bases sobre las yacen los actores encontramos poemas, cantos políticos y fotografías: *pedacitos* que acompañan a los testimonios de los objetos y reconstruyen los discursos de una época que encontró en Ezeiza su peripecia histórica. Entre ellos aparece la *Nota XII* de Juan Gelman, un poema que condensa la forma de la obra: *Museo Ezeiza* es el espacio en el que aquellos *pedacitos* se reúnen. Frente a la pregunta de qué hay de comunicable en este hecho histórico, la obra se decide por la imposibilidad de construir un discurso total y hace del fragmento, la parte del todo, la posibilidad de un acercamiento desde la realidad material del suceso histórico que en la escena se despliega de manera poética. Al respecto, Lehmann considera que: "Se ha esfumado el teatro que esboza sentido, síntesis y, por lo tanto, la posibilidad de una exégesis sintética"<sup>9</sup>. En este sentido, la gran cantidad de personajes en escena junto con la simultaneidad de situaciones y voces hace imposible que el espectador pueda estar aquí y allá, abarcar la obra como un todo. En la tarea de definir y delimitar el campo de estudios de la performance, Schechner señala lo siguiente: "Un modo de comprender la escena de este mundo confuso, contradictorio y dinámico es examinarlo 'como performance'"<sup>10</sup>. En el caso de *Museo Ezeiza*, la obra encontró en la performance la forma adecuada de recrear el desenlace caótico, confuso y multitudinario que marcó el suceso del 20 de junio de 1973.

Ahora bien, en el programa de la obra leemos: "Mediante la técnica del fetiche, la mecánica metafísica del vudú y el método de interrogatorio, el museo intentará entrar en contacto con Ezeiza a través de sus restos". Aquellos restos -

<sup>9</sup> Hans-Thies Lehmann, "El teatro posdramático: una introducción". *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, nº 12, diciembre 2010; p. 1-19. ([www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org))

<sup>10</sup> Richard Schechner, *Performance, teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000; p. 12.

también *pedacitos*- se organizan por las bases en forma de objetos abandonados en la escena de la masacre. A propósito de Turner y sus investigaciones sobre las características sociales de la fase liminal del ritual, Diéguez retoma el concepto de liminalidad para reflexionar en torno a las prácticas escénicas contemporáneas. Nos interesa tomar la noción de *ente liminal* y la idea de *rito* en Diéguez para pensar a *Museo Ezeiza* como la puesta en escena de la profanación del museo. En este sentido, entendemos que cada una de las bases se convierte en el escenario de una práctica ritual donde se da "una situación ambigua, pasajera o de transición, de límite o frontera entre dos campos (...) la realización de una experiencia, una vivencia en los intersticios de dos mundos"<sup>11</sup>. El actor se presenta como un *ente liminal* y nos introduce en la contradicción dinámica que existe entre cada delimitación y su movilidad: aquello que separa es al mismo tiempo lo que une y, por lo tanto, si la unión y la desunión son indisociables, su cuerpo convertido en frontera articula pasado y presente, realidad y ficción.

A su vez, el actor no se concibe como el mero intérprete de un guión dado, sino que ocupa un lugar central dentro del proceso de creación del texto dramático. *Museo Ezeiza* se encuentra bajo la dirección de Pompeyo Audivert, pero es una creación colectiva: no hay un texto que subsuma a todos los fragmentos ni un centro productor de sentido. La figura del autor está diseminada en cada uno de los actores que desarrollan una dramaturgia propia y se convierten en biógrafos de sus objetos. En las diferentes presentaciones se recuperan los acontecimientos de Ezeiza a través de un lenguaje poético plagado de metáforas. A continuación, citamos sólo un ejemplo:

Soy un leño recogido por María Lourdes Noia. Me encontraron la madrugada del 21. Entre los vagones despiertos, sobre los durmientes, que atraviesan la provincia de Buenos Aires desde Bolívar. María Lourdes me tomó en el bosquecito. Pasé de mano en mano entre canciones, entre bailes, como por una marea de festejos por la clausura de la ausencia. Soy abrigo en la noche desvelada, brasa de ardores

---

<sup>11</sup> Ileana Dieguez, Escenarios liminales. Teatralidades, performance y política. Buenos Aires, Atuel, 2007; p.37.



contenidos, de gritos de victoria postergados. Una rama, una mujer, una guitarra de fuego conteniendo el invierno implacable.<sup>12</sup>

En su proceso de creación, el actor traduce en un acto poético las vidas que participaron de la masacre. En esta traducción se pone en juego la implicación ética del actor que, como ya hemos indicado, no sólo se encarga de representar al personaje sino que también es creador de su ficción. Su poética resultante no tiene una finalidad pedagógica que pretenda informar o transmitir una verdad sino que, desde su forma poética, apela al imaginario del espectador y construye una memoria colectiva.



*Museo Ezeiza - Foto: Matias Barutta*

<sup>12</sup> La nota "Operación masacre", publicada en *Radar* el 16/6/13, transcribe dos testimonios: el que forma parte del cuerpo de la crítica teatral y el siguiente: "Soy el largavistas de Juan Ramírez, vengo de Tucumán. Me encontraron a 50 metros del palco, vine colgado de su cuello. Me encontraron sin rastros de mi dueño, sin esperanza de ver la esperanza. Quizás él mismo se convirtió en esquirlas, desde el barro se filtran sus ojos". En línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8916-2013-06-16.html>.





### 3.

Luego de una extensa enumeración de las características estilísticas que pueden ser atribuidas al modelo del teatro posdramático, Lehmann señala que sólo la constelación de los elementos puede decidir si un momento estilístico pertenece a una estética dramática o posdramática. Nos interesa rescatar una de sus reflexiones para pensar cómo *Museo Ezeiza* juega con la tensión de dos formas escénicas:

El epíteto posdramático se aplica a un teatro llevado a operar más allá del drama, a una época posterior a la validez del paradigma del drama en el teatro. Esto no significa negación abstracta, ignorancia pura y simple de la tradición del drama. Posterior al drama significa que este subsiste como estructura del teatro normal, en una estructura debilitada y desacreditada: como expectativa de una gran parte de su público, como base de numerosas de sus formas de representación, en tanto norma de dramaturgia que funciona automáticamente.<sup>13</sup>

Aunque debilitada por la noción de Instalación que organiza el espacio, hay una forma que subsiste como estructura del teatro tradicional. Esta forma puede encontrar su razón en el hecho de que la obra se reconozca a sí misma como un Museo, lo que permite, de alguna manera, recuperar y recrear una época a partir del vestuario y los objetos. A su vez, la tradición del drama se recupera cuando, por ejemplo, un grupo de personajes sube al palco y diferentes presentadores comienzan a enunciar las localidades que formaron parte del suceso histórico. El espectador, desde abajo, escucha mientras los actores que recorren la escena junto a él y aquellos que se encuentran en las bases responden al son de *presente*. Ajeno a un evento que no lo invita a participar de ese grito colectivo, se limita a observar. De a una, las bases comienzan a presentarse y declaman un texto que les preexiste. Asiste a los diferentes interrogatorios y escucha cómo, hacia el final, los actores recitan la canción de Leonardo Favio, *Fuiste mía un verano*, para, luego, terminar acomodándose en el palco al ritmo de una letárgica ovación, mientras esperan la llegada del avión que traerá a su líder. El gesto final, la mirada que acompaña a ese avión que sigue de largo con el sonido de las turbinas, se vuelve

---

<sup>13</sup> Hans-Thies Lehmann, ob. cit.



una mirada crítica sobre la obra, desenmascara el artificio y señala el simulacro, la ficción en la que se vio envuelta toda la jornada: la presencia de la ausencia del drama.

Por otro lado, en la obra surge otra forma que genera discurso desde el mismo acontecer escénico e inaugura un espacio intersticial que permite ver el carácter de proceso de la práctica escénica. Si, como propone Bourriaud: "Producir una forma es inventar encuentros posibles, es crear las condiciones de un intercambio"<sup>14</sup>, la forma que surge del encuentro entre actores y espectadores permite la aparición de una dramaturgia dialógica que integra al espectador como otra voz posible dentro del proceso multiplicador de sentidos. De este modo, es interesante pensar que:

existe un tipo de escritura literaria más adecuada para el trabajo con la escena posdramática (...) una escritura caracterizada a menudo por una marcada voluntad poética, que no descarta el principio de la fragmentación o el efecto de teatralidad buscado desde la propia escritura<sup>15</sup>.

La forma poética permite que los límites entre el espectador y el actor se diluyan a partir de un vínculo que hace de la recuperación del acontecimiento histórico una experiencia colectiva.



*Museo Ezeiza - Foto: Matias Barutta*

<sup>14</sup> Nicolas. Bourriaud, ob. cit.; p. 24.

<sup>15</sup> Óscar Cornago, (2005). ob. cit.; p. 179.



#### 4.

Hacia el final del escenario, a un costado del palco, encontramos un objeto que no fue reclamado por ningún personaje y al que tampoco podemos considerar como un resto abandonado en la escena de la masacre. Junto a una silla vacía, sobre una mesa repleta de papeles que transcriben partes de la obra, hay una máquina de escribir. Podríamos interpretar que la máquina está a la espera del espectador para que éste continúe escribiendo la Historia. Y, en este sentido, es interesante pensar que el gesto de la obra consiste en que la Historia o, mejor dicho, las versiones de la historia deben seguir escribiéndose *desde* la escena, entendiendo a la misma como un espacio multiplicador de discursos que, sin la intención de imponer *un* relato, actúa como soporte de todos. *Museo Ezeiza*, de alguna manera, reconcilia el fenómeno poético con el hecho teatral y produce “un género dramático a mitad de camino entre la literatura y la escena”<sup>16</sup>. El trabajo retórico del espectador no consiste en transcribir un relato lógicamente organizado, sino en producir una poética personal y particular, siempre distinta, en el cruce de los diferentes lenguajes e imaginarios desplegados por la escena: la materia de su escritura se compone, entonces, de los poemas de Gelman y Urendo susurrados entre los personajes durante los interrogatorios; de las imágenes proyectadas mientras son filmadas; de los objetos y sus testimonios. A partir del material que encuentra en la escena, de sus desvíos y selecciones, el espectador fragmenta el espacio y construye un poema móvil.

Podemos concluir sugiriendo que *Museo Ezeiza. 20 de Junio de 1973. Instalación Teatral* no sólo propone una analogía entre discursos y pasos, sino también entre sentidos y direcciones. No hay que olvidar que hacia el final de la obra un actor nos despidió diciendo:

¡Muchachos! Volvamos a casa con tranquilidad. A la salida está la urna donde pueden dejar su aporte para la causa. Fijensé, hay dos salidas posibles: una es por la derecha y la otra por la izquierda <sup>17</sup>

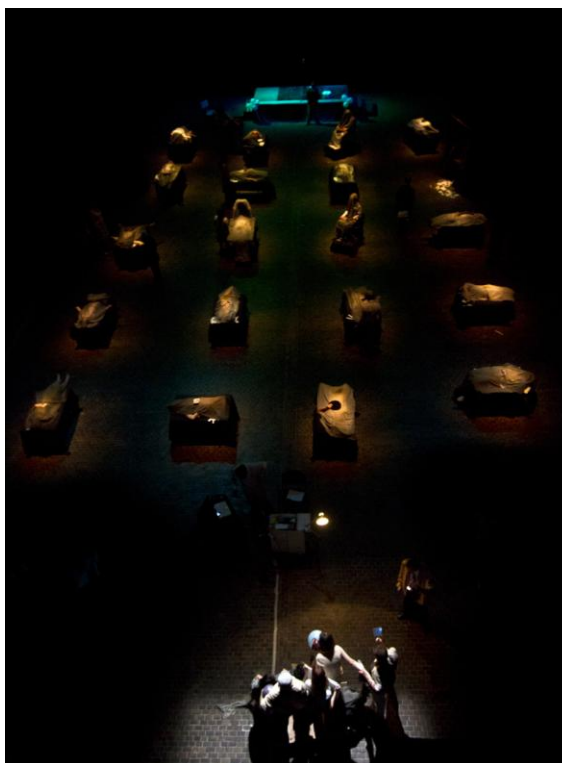
<sup>16</sup> Idem; p. 183.

<sup>17</sup> El texto también forma parte de la nota “Operación masacre”, publicada en *Radar* el 16/6/13.



## Ficha técnica

**Actúan:** Nelson Agostini, Alejandro Aisen, Mariela Alejandra, Adrian Almaraz, Macarena Aniyar, Ana Audivert, Melina Benitez, Laura Brisighelli, Adela Busquet, Mara Campanini, Analía Cárdenas, Danae Cisneros, Pablo Clerici, Liliana Cobe, Veronica Costa, Valeria Di Toto, Manuel Fanego, Sergio Fernández, Rosario Ferreiro, Mariela Feugeas, Hilda Frisari, Gino Fusco, Carlos González, María Eugenia Grillo, Andrés Grulla, Fernando Khabie, Cecilia Labourt, Nicolas Pablo Lisoni, Ignacio Litvac, Fernanda Lucena, Andrés Mangone, Angeles Martinez, Rodrigo Martinez Frau, Damian Minervini, Cristian Paolucci, Rubén Parisi, Sabrina Pérez, Sonia Poberezhny, Federica Presa, Gabriela Ram, Francisca Rivero, Ignacio Rodriguez, Lorena Salvaggio, Martín Scarfi, Valeria Tercia, Laura Woulfson



Actores invitados: Sergio Cacavelos, Gonzalo Cenizo, Ignacio Nazareno Ciminari, Yasmina Cura., Marcela Diaz, Carolina Fernández Kostoff, Carolina Fernández, Luis Alberto Gonzalez, Susana Herrero, Anabel Moretti, Diego Ortenzio, Tomás Rivera Villate, Patricia Roncarolo, Mauro Saracino, Pablo Troska, Diego Vegezzi, Casandra Velázquez, Analía Verbitsky, Ivana Zacharski

Iluminación: Eduardo Maggiolo

Video: Sergio Fernández

Fotografía: Matias Barutta

Asistencia de dirección: Valeria Di Toto, Sergio Fernández, Nicolas Pablo Lisoni

Producción: Valeria Di Toto, Sergio Fernández, Nicolas Pablo Lisoni

Dirección: Pompeyo Audivert

[monborgatello@gmail.com](mailto:monborgatello@gmail.com)

**Palabras clave:** Audivert, Museo Ezeiza, Instalación, Historia, Espectador. posdramático

**Keywords:** Audivert, Ezeiza Museum, Installation, History, Viewer. posdramatic